R. van der Weyden

E. A. Seemanns Künstlermappen

56

Rogier van der Weyden

Acht farbige Wiedergaben seiner Werke

Mit einer Einführung von Dr. F. Winkler

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Die Farbentafeln

Umschlagbild: Anbetung des Kindes,
Mittelstück des Altars des Peeter Bladelin
(Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)

1. Christus am Kreuz (Wien, Staatsmuseum)
2. Madonna mit dem hl. Lukas (München, Pinakothek)
3. Johannesaltar (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)
4. Christus von Maria und Johannes beweint (Florenz, Uffizien)
5. Anbetung der Könige (München, Pinakothek)
6. Anbetung des Kindes (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)
7. Bildnis einer jungen Frau (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)
8. Angebl. Bildnis Karls des Kühnen (Brüssel, Kgl. Museum)

Auf der Titelseite: Kreuzabnahme Christi (Madrid, Escorial)

Seitdem die Deutschen ihre Kunst der Vergangenheit in weiterem Sinne wieder ans Licht gezogen haben, d. h. seit den Tagen der Romantiker, steht neben den Brüdern van Eyck Rogier van der Weyden als Begründer der naturalistischen neuzeitlichen Malerei. Diese Bewertung muß noch jetzt als herrschend angesehen werden, obgleich nicht nur eine sehr veränderte Einstellung gegenüber dem künstlerischen Charakter seiner Arbeiten stattgefunden hat, sondern — und das kennzeichnet den elementaren Unterschied der Kunstbetrachtung von vor 100 Jahren und heute — weder die Priorität noch eine ähnliche schöpferische Kraft in der Verwirklichung der realistischen Malerei von Rogier in Anspruch genommen werden können wie von den Brüdern Hubert und Jan van Eyck, den Schöpfern des Turin-Mailänder Gebetbuchs und des Genter Altars. Er ist der Jüngste der drei und der Fortsetzer der Arbeit eines unsteten, neuerungssüchtigen Künstlers, des sogenannten Meisters von Flémalle, der fast fortschrittlicher als Rogier selbst gesinnt ist, soweit es sich um die Wiedergabe der Natur als solcher handelt. Liegen somit die Quellen seiner Kunst ziemlich deutlich bloß, während die Tätigkeit der Brüder van Eyck mit der geheimnisvollen Großartigkeit einsetzt, die alle großen Ereignisse im Menschenleben verschleiert, so lenkt er die junge naturalistische Kunst in eine Richtung, deren Erblühen entscheidend mithalf, der niederländischen Kunst die Hegemonie diesseits der Alpen in den folgenden Jahrhunderten zu sichern, die Richtung auf das monumentale, kirchliche Andachtsbild.

Jan van Eyck, der jüngere der beiden Brüder, von dem allein sich ein ungefährer Überblick über Umfang und Art seiner malerischen Tätigkeit gewinnen läßt, war Hofmaler wie die begabten niederländischen Künstler vor ihm. Nur brauchte er nicht mehr wie jene nach Frankreich auszuwandern, wo in der Umgebung des Königshofes zahlreiche Fürsten die Künstler protegierten. Mit dem Regierungsantritt Herzog Philipps des Guten von Burgund (1419), gleichfalls eines Abkömmlings des französischen Königshauses, wurde der Schwerpunkt der politischen Tätigkeit aus der altangestammten Provinz Burgund, deren Hauptstadt Dijon war, in die durch Heirat des Großvaters erworbenen niederländischen Provinzen verlegt. Lille, Gent, Brügge waren die Schauplätze der Tätigkeit des ehrgeizigen Monarchen. Jan verbrachte zunächst einige Jahre, die ihm schwerlich allzuviel Zeit zum Malen gewährt haben, in der nächsten Umgebung des Herzogs und ließ sich 1431 in Brügge nieder. Seine Stellung als Kammerherr des Herzogs brachte es mit sich, daß er vorwiegend kleine Bilder, Kabinettstücke, für Hofleute und Bürger seines Wohnortes gemalt hat. Ein einziges großes Altarbild, die Madonna des Kanonikus Pala, ist von ihm bekannt. Er übte sein Handwerk ohne Gehilfen aus. Rogier war Stadtmaler von Brüssel. Im Dienste einer Gemeinschaft arbeitete er für die Gemeinde der Andächtigen. Jan war der Maler der Vornehmen und Liebhaber. Bildnisse, Madonnen mit dem nie fehlenden Stifter, Genrebilder, die die Möglichkeiten der neuen Kunst im hellsten Lichte strahlen ließen, waren seine Domäne. Die Kraft und Feinheit der gestaltenden Hand zu sehen verlangte sein Publikum. Rogier mußte sich dem erstaunlichen Realismus anpassen, wenn er Erfolg haben wollte. Aber er war nicht sein Endziel. Wie sich früh in seiner nächsten Umgebung selbständige Schüler nachweisen lassen, so muß er eine wohlorganisierte Werkstatt mit Gehilfen besessen haben, die nach seinen Anweisungen die Tafeln vorbereiteten. So ist der Reiz individueller Leistung nicht so sehr als die Gewalt und Größe bewundernswert, mit der er sich dem großen Kreis der Frommen erschließt. Indem er der in dem Schaffen des Jan unzweifelhaft verborgenen Virtuosität die Spitze abbrach, dessen Errungenschaften auf das kirchliche Andachtsbild übertrug, sicherte er seinem Schaffen eine starke Anregungskraft. Sollte sie wahrhaft fruchtbar werden, konnte sie den Naturalismus selbst nicht ohne gewisse Einschränkung übernehmen. In der Tat ist Rogiers Naturalismus ein sehr einseitiger. Im Mittelpunkt steht der Mensch. Die Wiedergabe des Raumes, des Lichtes, die Veränderungen, die das Licht in der Farbe hervorruft, all die feinen Beobachtungen der Eyckischen Schule werden von ihm nicht überboten, verkümmern sogar. Dafür erscheint der Mensch mit einer Eindringlichkeit und Mannigfaltigkeit in Haltung, Bewegung und Ausdruck ausgedeutet, die die heiligen Gestalten der Geschichte Christi uns viel näher führt, als es irgend eine biblische Darstellung der van Eyck vermocht hat.

Im Gegensatz zu dem Vlamen van Eyck ist Rogier van der Weyden Franzose von Geburt. Er ist zwischen 1397 und 1400 in Tournai als Sohn eines Henri de la Pasture geboren, und er selbst führt noch häufig den französischen Namen seiner Familie. Wahrscheinlich ist er zunächst im Handwerk seines Vaters ausgebildet worden, der Steinmetz war. Tournai war ein Mittelpunkt reger Bildhauertätigkeit, und Spuren statuarischer reliefmäßiger Behandlung der menschlichen Figur tragen seine Bilder bis zuletzt. Auch tauchen reich mit Skulpturen besetzte Portale als Umrahmung der Bilder in früheren Werken regelmäßig auf. Vor allem aber tritt der junge Rogier erst in einem Alter in die Werkstatt des Malers Robert Campin in Tournai, in dem der mittelalterliche Künstler bereits ein Jahrzehnt darin heimisch gewesen zu sein pflegte (1427). Noch merkwürdiger berührt, daß im Jahre vorher (1426) Rogier bereits als Meister bezeichnet wird, und noch dazu gelegentlich eines Beisammenseins mit Jan van Eyck, bei dem der Magistrat von Tournai den — offenbar bekannten — Künstlern Wein gespendet hat. Wie dem nun auch sei: ob der Lehrling des Robert Campin, der 1432 seine Lehre absolviert hat, mit diesem Meister von 1426 identisch ist oder nicht, in volles Licht tritt Rogier van der Weyden erst 1435 in Brüssel. Damals konnte er bereits Renten auf Schuldverschreibungen erwerben, die seine Vaterstadt ausgab, und 1436 sehen wir ihn zum Stadtmaler ernannt, offenbar infolge größerer Aufträge, von denen die „Gerechtigkeitsbilder“ für das Rathaus in Brüssel noch in Tapisserien, die danach gewebt wurden, erhalten sind (Bern). Die Erwähnungen in den Urkunden lassen auf wachsenden Wohlstand schließen. Um 1450 unternahm Rogier eine Pilgerfahrt nach Rom. Sein Ruhm war ihm vorausgeeilt, denn schon 1449 hatte der italienische Humanist Cyriacus von Ankona einen Altar von seiner Hand beim Herzog von Ferrara gesehen, den er laut rühmt, und Rogiers Äußerungen über Bilder des Gentile da Fabriano in der Laterankirche in Rom lebten bis zu Vasari (um 1550) fort, der sie in seiner Geschichte der italienischen Künstler überliefert. Die Einwirkungen der — nicht aus künstlerischen Absichten unternommenen — Fahrt sind sehr spärlich. Eine Madonna mit vier Heiligen (Frankfurt), die den Darstellungen der „sacra conversazione“ der italienischen Künstler nachgebildet ist, und das Halbfigurenbild der Madonna, das im Süden weit verbreitet, im Norden kaum bekannt war, sind die einzigen Spuren der Reise. Jüngst ist ein Bildnis eines Italieners aufgetaucht, das wahrscheinlich während der Reise gemalt wurde, doch weicht es nicht von den bekannten Bildnissen ab. Der Wandel in seiner Kunst, der in der Spätzeit bemerkbar ist, geschah von innen heraus. Der Meister bleibt sich treu bis zu seinem Ende. Der weithin gelangende Ruhm, der ihm noch ein Jahr vor seinem Tode (1464) einen Schützling der Herzogin von Mailand, Zanetto Bugatto, als Schüler ins Haus geführt hatte, hat ihn nicht verändert. Eher ist ein Abnehmen der Kräfte im Laufe der Zeit spürbar.

Die Abnahme der Kräfte will nicht so sehr in individuellem als in generellem Sinne verstanden sein. Die neue Kunst wurde in den ziemlich provinzlerischen, stark von Frankreich abhängigen Niederlanden durch den herzoglichen Hof eingebürgert, und auf mancherlei Errungenschaften der Hofkunst wurde zugunsten des religiösen Andachtsbildes verzichtet. Die Einseitigkeit in der Übung der Kräfte, die nach einem Schillerschen Wort das Individuum unausbleiblich zum Irrtum, die Gattung aber zur Wahrheit führt, mußte einer Verfeinerung zustreben, die in Hervorkehrung von Nuancen Ersatz für den Mangel an Wucht und Größe der ersten Werke fand. Die Wandlung war naturnotwendig und vollzog sich damals in Italien wie in Deutschland ähnlich. Rogier ist der deutlichste Ausdruck dafür. Durch die Wendung zur Einseitigkeit ist er nichtsdestoweniger ein Bahnbrecher.

Mit der häufig kopierten Kreuzabnahme (Escorial, Abbildung auf der Titelseite) begründete Rogier seinen Ruhm. Es ist das erste Werk, das in der altniederländischen Malerei es unternimmt, mit dem Genter Altar zu wetteifern und es ist wohl unmittelbar danach, d. h. in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts, entstanden. Hier wie dort wird die Darstellung in lebensgroßen Figuren gewagt. Aber welch ein Unterschied! Dort glanzvoller wirklichkeitserfüllter Ernst, hier das herbe, strenge Pathos der eifervollen Religiosität. Die zahlreichen realistischen Züge, die besonders in der Mimik eine erstaunliche Mannigfaltigkeit besitzen, dienen nur, das Unwirkliche, Symbolische

des Vorgangs um so eindringlicher zutage treten zu lassen, das dieses lebende Bild in dem engen, kaum genügend Raum gewährenden Holzschrein im innersten Grunde veranschaulicht. Die Träger setzen an, den Leichnam fortzuschaffen, Maria sinkt gebrochen zusammen, Johannes eilt zu Hilfe. Was will es besagen gegen die gewaltige Schaustellung der Körper Christi und Maria, auf denen das Bild aufgebaut ist! Wie sie in ausgewogener Ponderation der schönen Gliedmaßen, in voller Breite sich darbieten, das sollte im Vordergrunde stehen. Die weichen Schwingungen der Umrisse, die schlaffen oder disharmonisch zusammenstoßenden Linien der leblosen Extremitäten und Falten werden eingerahmt von schlicht aber energisch gewendeten Figuren, von denen der Magdalena rechts eine ähnlich zügige Kraft wie den Hauptfiguren innewohnt. Doch sind alle Nebenfiguren in einer versteckten Symmetrie der Anordnung, die sich sogar auf die Bewegung erstreckt, gebunden. Sie sind nur die Begleitung in dem machtvollen Klagelied.

So wird Rogier im Norden der Künstler der Passion vor Dürer. Keiner wußte der Kreuzigung ähnlich dramatische Akzente zu entlocken wie er (Tafel I). Das reiche Gefolge fehlt, das die Darstellung bei den anderen Malern zu einem unterhaltenden Schaustück macht, nur die Stifter sind außer Maria und Johannes zugelassen. Maria hat sich mit einer unvergeßlich leidenschaftlichen Bewegung an den Stamm des Kreuzes geworfen, das Lendentuch aber gibt allein mit heftig schlagenden Bewegungen die Antwort von oben. Auch hier ist der Hintergrund trotz der reichen Staffierung nichts weniger als realistisch gemeint. Den zahlreichen Bodenwellen, der phantastischen Stadt ist der konstruierte typische Charakter leicht anzumerken. Die prangende Frische der Landschaft, das lichte Blau des Himmels, vor dem dunkle Trauerengel schweben, sollen den Gegensatz zwischen dem ergreifenden Vorgang und der Unberührtheit der Natur mit aller Schärfe zum Ausdruck bringen. Die Stifter werden in einer streng neutralen Auffassung vergegenwärtigt. Das Bild dürfte eins der frühesten sein, das sie als Assistierende des Vorgangs bringt.

Größere Zugeständnisse macht der Künstler der realistischen Gestaltungsweise in der Madonna, die vom hl. Lukas gemalt wird (München, Tafel II; Wiederholungen, die vielleicht teilweise auch Originale sind, in Boston, Petersburg). Für den Hintergrund mit dem Garten und Ausblick auf den Fluß ist die Madonna des Kanzlers Rolin von Jan van Eyck (Paris, Louvre) maßgebend gewesen. Der Rasen, die herrlichen Brokatstoffe, die bunten Fenster, die Fliesen, das Helldunkel werden liebevoll nachgebildet. Aber es ist nicht verwunderlich, daß die Nachahmerschaft, die sehr groß ist und über das 15. Jahrhundert hinausreicht, sich nicht an die zahlreichen Bilder des Jan, die soviel inniger und phantasievoller als die Rogiers sind, gehalten hat, sondern an dieses hier. Das Halbfigurenbild der Madonna, das seit der Jahrhundertmitte unzählige Male geschaffen wird, nimmt geradezu von einem Werke wie der Lukasmadonna seinen Ausgang. Was die Künstler bei Jan nicht fanden, war die weiche und stattliche Lagerung der Figur, die mit gefälliger Neigung dem Kinde die Brust bietet. Soviel Schmelz und Stattlichkeit, wie die in einer Fülle von Gewändern ruhende Gestalt der Maria besitzt, hatte Jan keiner seiner Frauen mitzuteilen vermocht. Auch sie sind mit einer Energie der Abstraktion von der Wirklichkeit erkauft, die erst beim genaueren Zusehen wahrgenommen werden. Wie wenig malermäßig geht der heilige Künstler doch vor! In der Tat verknüpfen die Maler vor- und nachher diesen Vorgang mit einer Schilderung ihrer Werkstatt, die auch die Pinselsorten dem Beschauer nicht erspart. Maria selbst lagert in einer sehr eigentümlichen Stellung an einem schmalen Thronsessel, den sie unmöglich benutzen könnte, sie bietet sich dem Maler auch nicht in der richtigen Ansicht, sondern sie lagert so für den — Beschauer. Und auch die Vedute im Hintergrunde ermangelt im Gegensatze zu Jans Stadtansicht der realistischen Überzeugungskraft. Aber schwerlich konnte einem frommen Künstler Maria je darstellenswerter als diese reife und zarte, stattliche und mütterlich schämige Jungfrau erscheinen.

Die Folgezeit scheint eine Verkleinerung des Figurenmaßstabes und eine zierlichere Zeichnungsweise zu bringen. Auch das Format der Bilder erreicht nur noch ausnahmsweise die Ausmaße der frühen Zeit, der die bisher genannten Werke aller angehören. Im vierten Jahrzehnt dürfte der Johannes-

altar (Berlin, Tafel III) und der „Christus von Johannes und Maria beweint" (Florenz, Uffizien, Tafel IV) entstanden sein, der letztere vielleicht gar auf der Romfahrt. Die Wandlung gegenüber den älteren Werken fällt deutlich ins Auge. Wie den Gestalten das Gewichtige, Voluminöse der früheren mangelt, so wird ihre feine Bildung durch die Anordnung der Umgebung noch besonders betont. Im Johannesaltar werden die Hauptpersonen vor den Torbogen gestellt, der die Tafeln rahmt, in dem anderen Bilde wiederholt die Silhouette des Grabhügels die Linien der Komposition, die Bäumchen darauf und die Kanten der gemauerten Grabesöffnung unterstreichen die Bedeutsamkeit der Gestalten. Sehr auffällig aber ist es vor allem, wie auch die herben, an dramatischen Szenen reichen Vorgänge wie die Enthauptung des Täufers und die Bestattung Christi mit stiller Behutsamkeit wiedergegeben werden. Der Meister erscheint verliebt in Gestalten wie die feine Magdalena des Florentiner Bildes und der Salome des Johannesaltars.

Bereichert und zu vollendeter Feinheit entwickelt erscheinen Zeichnung und Komposition in den beiden Hauptwerken der Spätzeit, der Münchener Anbetung der Könige (Tafel V) und der Anbetung des Kindes mit dem Stifter Bladelin, einem burgundischen Hofbeamten, in Berlin (Tafel VI). Das Verhältnis der Figuren zur gesamten Tafel ist nun offenbar ein stabiles geworden. Die Figuren halten und bewegen sich nunmehr mit vollkommener Feinheit und höfischer Eleganz und ihre Komposition wird durch eine schlichte Architektur in den entscheidenden Punkten kräftig gestützt. Die Architektur rahmt das Bild im Bilde noch einmal, und zwar nicht nur oben und hinten, sondern auch an den Seiten, indem sie von dem Bildrande aus nach hinten führt, und da sie der Bewegung der Figurenkomposition nach der Tiefe treu folgt, ergibt sich eine fein berechnete aber nur diskret wirksame komplizierte Verschränkung von Figuren und Umgebung, die unlöslich das eine mit dem anderen verhaftet. Fügen wir hinzu, wie sich in dem Berliner Altar die hohe Gestalt der Maria schlicht und klar von der einheitlichen Folie der Mauer abhebt, wie auch die anderen Figuren bestimmt gerahmt erscheinen, wie hingegen in der Münchener Anbetung der Zug der Könige in einem lebendig-feierlichen Rhythmus gestaltet ist, so wird man die geringe raumbildende Kraft auch der spätesten Kompositionen gern in Kauf nehmen.

Rogier war auch ein begehrter Bildnismaler. Gegen zwölf Porträts von ihm mögen noch erhalten sein. Sie zeigen denselben Entwicklungsgang, den auch unsere beiden Abbildungen verdeutlichen: von der Fülle und Rundlichkeit der Bildung zu einer mehr und mehr eleganten, zeichnerischen, unkörperlichen. Ein Vergleich der Hände in beiden Bildern genügt, um den Fortschritt zu kontrollieren. Aber vielleicht ist es nirgends weniger gerechtfertigt, von einer Abnahme der Kräfte zu sprechen, als bei dem Bildnismaler Rogier. Erlaubt das Bildnis doch an und für sich nicht die großen Spannungen der Gestaltungskraft, die das Altarbild ermöglicht. Das sittige, schelmische der Besitzerin der freundlichen Augen (Tafel VII) weicht später einer großartigen herben Strenge, die das angebliche Bildnis Karls des Kühnen gut illustriert (Tafel VIII). Es mag dahingestellt bleiben, ob die Bezeichnung richtig ist, obgleich sehr vieles für sie spricht. Wie stolz ist nicht der Schnitt von Augen, Nase und Mund! Blickt nicht das Auge unmutig? Verkörpert der hohe Herr mit dem Orden des Goldnen Vließes nicht den befehlsgewohnten, Hofmann?